

Raffaele Milani

Primerjalna estetika: primerjava med kulturami in umetnostmi

V estetiki v bistvu obstajata dva glavna primerjalna modela: prvi se nanaša na strukturo misli, civilizacije in kulture znotraj kompleksne primerjave med velikimi tradicijami od vzhoda do zahoda in od severa do juga; drugi zadeva raznovrstne oblike umetnosti, njene predmete in dosežke ter različne implikacije senzibilnosti v dožemanju. Po eni strani gre za izpostavitve refleksije oz. interkulturalne¹ ali transkulturalne analize, po drugi za izpostavitve preiskovanja izmenjave in korespondence med umetnostmi, mediji in čuti. Vse to tudi vzpostavlja vzajemno igro gibanja v smeri lokacij biti, ki se včasih približuje mitologiji in svetemu, včasih pa povezuje z novimi komunikacijskimi tehnologijami.

Omenjena modela nista trdno določena; bolj kot modela, sta zemljevida teoretičnih poti, primerjav in estetskih izkustev z različnimi cilji, ki jih je mogoče povezati. Na splošno kaže primerjalna metoda svojo uspešnost predvsem pri preseganju ali problematiziranju starega in novega dogmatizma ter v času globokih sprememb v umetnosti. Poleg tega smo v tem stoletju priče stopnjujočemu slabljenju centra kot geografskega, kulturnega in teoretičnega kraja, iz katerega ali proti kateremu bi se lahko stekale raziskave, rešitve, definicije in ureditve.

Evrope, ali njenega privilegiranega dela, tako ni več mogoče smatrati za edino združitevno točko. Vendar, za katero Evropo gre? Ali obstajajo homogene kulture oz. kulture, ki jih je mogoče izpeljati v poenoteni obliki? Nesporno je, kot so potrdili različni poznavalci, da bi Vzhodu lahko pripisali pomen intuicije ter Zahodu pomen znanstvene metode. Vendar so se zdaj, v dinamiki postindustrijske transformacije, nevarnosti posplošitev pokazale v polnem obsegu. Ugotovimo lahko, da so posamezni dogodki, ki pripadajo različnim kulturam, bližje drug drugemu kot situacijskim združbam, znotraj katerih jih je mogoče najti. Po eni strani ne smemo zavračati posebnosti in posamičnosti, po drugi strani pa ne prezreti splošnih vzorcev in širokih

¹ Da bi se osredotočili na sfero senzibilnosti znotraj ustvarjalnega mišljenja umetnosti in samega življenja, povezujoč univerzalne in etnične pojme, je pri estetičnem pristopu k transkulturalnim temam potrebno upoštevati naslednje delo: G. Marchianò, *Sugli orienti del pensiero la natura illuminata e la sua estetica*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1994.

primerjav, ki so vsled naraščajočih stikov med narodi enako pomembne kot neizogibne. To ne pomeni rušenja najgloblje vrednosti centra, temveč njegovo transformacijo, saj pri tej sodobni socialni, tehnični in komunikacijski premeni ne gre za krčenje estetskega polja, temveč za njegovo močno širitev. Celo obrambe kanonov določene umetnostne, literarne in kulturne tradicije² si ne smemo predstavljati kot nezdružljive s prepoznavanjem ostalih situacij, ki bi jih lahko smatrali za drugotne ali nepomembne. Prvo ne izključuje drugega in obratno. Kako se lahko, ko gre za proučevanja izvorov, izognemo temu, da potegnemo zaključke, ki nam dajo misliti, kot Martin Bernal³, ki je postavil pod vprašaj romantično podobo antične Grčije kot izvirnega, čistega modela Evrope? Glede na spremembe v estetskem izkustvu in svetu umetnosti, podpira to veljavnost mnogoterih gledišč, preden bo neizogibno prišlo do obzorja prekrivanja in izmenjave. Te spremembe ne smemo prezreti.

Ob teh dogodkih, ki zaznamujejo globalno estetsko civilizacijo, mora biti raziskovanje nujno zaznamovano z gibljivim, prilagodljivim duhom, sposobnim osredotočenja na razliko, posebnost in heterogenost, ne da bi se pri tem opustilo sintetične modele, ki niso več dogmatično regulativni. To ne zmanjša vrednosti estetike kot discipline, temveč jo sili k obnovi njenega pravilnika. Fizično in zemljepisno središčnost je zamenjal gibljiv, virtualen referenčni okvir, ki upošteva tudi plodne povezave s psihologijo, antropologijo, eksperimentalnimi znanostmi itn. Z izkazovanjem nenehne medsebojne igre bližine in oddaljenosti, krajev in obdobj, avantgard in tradicij, provokacij in inovacij, smo pozvani, da postavimo presečišče črt in osi estetskega in umetniškega izkustva sredi kultur ali kolektivnega vedenja, povezanega z recepcijo medijev, lastnostmi aristokratske vizije umetnosti, ki so različne od množične umetnosti, čutov, umetnosti, umetnika in sprejemnika.

Estetsko raziskovanje v postindustrijskih družbah je danes soočeno z blaznostjo virtualnega in kopije, genetske manipulacije, vesoljskih potovanj in holografske reprodukcije znotraj negotovega prizorišča, ki temelji na hitrosti, kar vpliva tudi na težnje mladinskih gibanj. Odsev tega razpoloženja je mogoče najti tudi v nagnjenju ali nagnjenjih do hibridnega, mešanice baroka in realizma, odkritih zgodovinskih dejanskosti in znanstvenih trditev, sofisticiranega presečišča žanrov, medijev, umetnosti, tehničnih sredstev in kulturnih povezav različnih vrst. Rezultati so lahko, odvisno od primera, znotraj svobodne vzajemne igre premikov in simulacij in v okviru širjenja

² H. Bloom, *Western Canon. The Books of the Ages*, Harcourt, New York 1994.

³ M. Bernal, *Black Athena. The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, Free Association Books, London 1987.

avtentičnih ponovnih odkritij tradicij ter njihove gradnje in zakonov, bolj ali manj banalni ali elitistični, in to v smislu, ki ni povsem akademski ali konzervacijski. V pogledu, ki je vnemirjen in prevzet hkrati, je vtis vtis estetike kaosa; dejansko gre za močno pretreseno podobo, ki jo ponuja mnogoterost oblik in načinov čutenja.

Primerjalna estetika kot polje primerjave med umetnostmi

Sinestezijski in odnosi med umetnostmi so v našem stoletju pridobili večji vpliv s strani ustvarjalnega, ideacijskega vidika ter s stališča sodelovanja, sprejemanja. Odsevajo stanje sodobne senzibilnosti, ki ga neprestano spodbuja razvoj množičnih medijev, z odklonom od kompozicionalnih konvencij, z opuščanjem izrazite posebnosti, s spremembo v tehnikah in materialih ter s padcem sistema lepих umetnosti. Dvajseto stoletje je bilo priča ogorčenemu spopadu šoka kot dominantne estetske kvalitete s tradicijo. Umetnosti in čuti se znotraj tega nasprotja nanašajo ter vplivajo drug na drugega nejasno in ne neposredno. Dejansko je bilo že zdavnaj ugotovljeno, da posamezna oblika umetnosti ne pripada samo enemu čutu: ni absolutnih, enopomenskih odnosov med slikarstvom in vidom ali med glasbo in sluhom, kajti ostali čuti naravno sodelujejo, pač v odvisnosti od primera in stopnje. Kakorkoli, stanje, ki zadeva umetnosti in čute, se hitro spreminja ter odseva širok razpon stopenj in možnosti, ki rezultirajo v brezkončni izmenjavi med estetskimi rezultati teh novih sredstev in elitistično umetnostno produkcijo.

Na tej podlagi je mogoče reči, da so odnosi med umetnostmi na določen način vzporedni odnosom med čuti. Motiv izomorfizma (neposredno očiten v besednih in vizualnih umetnostih) vstopa v to sliko ponovljen s svobodnejšo medsebojno igro čutov.⁴ Opaziti je mogoče vzporednice, ki predstavljajo različne oblike, pač v odvisnosti od našega zgodovinskega pogleda na pretekla stoletja. Seveda ti motivi, čeprav nadležni in razširjeni v 20. stoletju, izvirajo iz oddaljene preteklosti. Razmerje med umetnostmi so obravnavali vse od antike, ko je vse določevala njihova podrejenost kanonom klasične tradicije.

Pri stoikih in Platonu lahko najdemo napotila na povezavo med poezijo in slikarstvom, še od prej pa se spomnimo mota *ut pictura poesis* (Simonid) h kateremu sta se vračala Horacij in Plutarh, in katerega so ga ponovno povzeli v 15. in 16. stoletju.

⁴ O tej temi gl. B. A. Uspensky, »Isomorfismo delle arti verbali e visuali«, v: *Teoria della letteratura*, ur. E. Raimondi in L. Bottoni, Il Mulino, Bologna 1975.

Razprava o tem, kaj je skupno različnim umetnostim, je v novejših časih dobivala vedno večjo težo. Nekateri dokazujejo, da je povezujoči element spretnost, medtem ko drugi trdijo, da je to posnemanje; ne smemo seveda pozabiti, da je posebno v delih manierizma in rokokoja mogoče retorične figure interpretirati kot pomembno sredstvo prehoda ali prevoda iz ene umetnosti v drugo. Ob navajanju sodobnejših primerov se lahko spomnimo, da je za F. Schlegla arhitektura zamrznjena glasba, za Schellinga pa gledališče kot besedna umetnost ustreza kiparstvu, ker pokaže predmet z vseh strani. Schopenhauer je zagovarjal povezavo med glasbo in čustvenostjo v razvoju melodije: žalost ustreza molovskim tipkam, medtem ko sreča in vedrina ustrezata durovskim. Pred kratkim je Lévi-Strauss⁵ sledil nekaterim analogijam med literaturo, slikarstvom in glasbo, izhajajoč iz principa dvojne artikulacije. Primeri, vključno s tistimi z notranje ravni umetnosti, kot je uporabe alegorije, metafore in analogije v strogem pomenu so seveda številni. Sledi teh paralelizmov je mogoče najti tudi v obrti. V Kašmirju votke preprog tkejo v odvisnosti od razporeda vlaken in barv, ki kot kaže odsevajo kriterij, značilen za glasbo (ne glede na to, kar bi lahko dejal Etienne Souriau, ki je ugotovil to razmerje v svojih primerjalnih študijah).

Če se glede motivov simbolne ureditve čutov obrnemo na primitivne družbe, da bi poiskali kulturne korenine človeškega duha, se zdi da je Chatwin⁶ najbolj zanesljiv vodič. Na svojem potovanju preko Avstralije je razvil motiv nomadstva, popotnika, ki zarisuje *vrstice pesmi*. Skozi te sledi postane popotnik sled, z drugimi besedami, kraj o katerem je pel. Ker so te vrstice pesmi zastopale organizacijo družbenega življenja skozi opis-predstavo ozemlja, jih je nujno navajati. Omenjene sledi (v obratni smeri) so podobne stari umetnosti spomina, pri kateri so bili različni vidiki predstavljeni s kraji v sistemu korespondenc, katerih sistematizacijo včasih najdemo v kompleksnih arhitekturnih načrtih. Vendar se v Avstraliji ne soočimo z miselnim konstruktom, kot da so dogodki iz sanjskega Časa tam vedno obstajali. Obstaja povezava med deželo in pesmijo, ki jo lahko pojasnimo z aborginskim mitom, po katerem vsak Človek iz davnine, z vsakim svojim korakom, premikajoč se od začetka časa, poimenuje stvari in bitja, ki ga obkrožajo. Gre za preplet rek, skal, gorskih verig, ljudi. Glede na te sledi, ki predstavljajo poslednja navodila in zakone, obstaja vez med človekovo dušo in posamezno točko pokrajine. Nekatere sledi in sanjski Časi se nanašajo na rojevanje ali rojeno bitje. Ob teh sledeh, ki jih lahko vidijo in slišijo le posvečeni, obstaja tudi pesem okusa in vonja.

⁵ C. Lévi Strauss, *Regarder, écouter, lire*, Plon, Paris 1993.

⁶ B. Chatwin, *Le vie dei canti* (1987), ital. izd., Adelphi, Milano 1988.

Z ozirom na *qualia* in občutke, upoštevamo mitološke ter religiozne pomisleke in posledice. V muzeju tik ob Šivinem templju, Minakski-Sundareshuara v Maduraju (Tamil-Nadu, Indija) se nahaja plošča skladnosti med barvami in občutji: temno rdeča – čutnost; sivkasto modra – strah; svetlo modra – čisto religiozno občutenje; travnato zelena – hinavščina; svetlo zelena – povezanost idej in občutkov; limonino rumena – intelekt; roza – nesebično čustvovanje. V kulturi daljnega vzhoda in v splošnem znotraj ezoterične misli, skladnosti predstavljajo zgradbo celotnega predstavitvenega sistema človeka in narave. V dometu njihovih aktivnosti najdemo tudi analogije z ostrimi in topimi koti, fragmentiranimi ali izkrivljenimi znaki. Debela mreža nanašanj se razkriva med ravnimi čustev, občutkov, oblik in čutov, ki vključujejo, kot je opozoril Grasset, organe človeškega telesa, letne čase, astrološke znake, mitološke pripovedi, števila in smeri. Eliade⁷ je pokazal, da npr. pri jogi obstaja zemljevid skladnosti med čakrami, barvami, oblikami (mandalami), zvoki (mantrami), elementi (zemlja, voda) in čutili. Vseeno ne smemo pozabiti, da se je tudi naše izročilo v znanstvenih in umetniških razpravah (ne samo v 15. in 16. stoletju) razvilo v bogat vzorec skladnosti.

Ti dogodki postajajo nabiti z evokativnimi navzkrižnimi referencami, strukturalnimi ekvivalencami, metaforičnimi predlogi, čisto sinestetičnimi izkustvi in kombinacijami. Zaviti so v avro magične nedoločenosti ali preračunane simetrije. Če izločimo delo umetniškega ustvarjanja in se omejimo na običajno vedenje, dobimo občutek, da je naravno, da različne čutne sfere med seboj niso enako oddaljene in do določene stopnje homogene. Čutne ureditve je treba gledati v luči sistema jezika, ki deluje kot posrednik. Opredelitev vtisa z besedami dejansko pogosto sproži priziv druge čutne sfere; na primer, okus vina lahko opišemo kot poln ali blag, razporeditev barv kot kričecho ali zvoke kot mehke. V tej igri premestitve se sinestezija nanaša na enotno kodo oz. razkriva enotno kodo. Videti je, da naš um neposredno deluje sinestetično.

Poskusimo bolje razumeti delovanje zaznavnega aparata. Glede na Merleau-Pontyjevo analizo⁸ zaznava ni niti stanje ali kvaliteta niti zavest o stanju ali kvaliteti. Namesto tega je potrebno razumeti barvo in zvok v določenem obnašanju, kajti v vsakem dejanju zaznave je vsebovana globalna povezanost s svetom. Zaznavamo čutno draženje na mišičnem tonusu in te

⁷ Sklicujem se na: M. Granet, *Il pensiero cinese*, ital. izd., Adelphi, Milano 1987; M. Eliade, *Lo yoga Immortalità e libertà* (1954-1967), ital. izd., ur. B. Iesi, Sansoni, Milano 1991.

⁸ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (1945), ital. izd., Milano 1980³, str. 284-325 (II, 1).

reakcije se vključujejo v celotno situacijo. Zaznavanje je povezano z gibanjem v prostoru. Vtisi in »čutne kvalitete« razodevajo gibalno fiziognomijo, obnašanje; zaviti so v življenjski smisel. V tej luči je potrebno postaviti subjekt zaznave – ne več v smislu misleca, ki opisuje kvaliteto ali kot inertno bitje v odnosu do zaznave, temveč kot silo, ki se pojavi hkrati z določenim kontekstom bivanja ali se z njim uskladi.

Subjekt se tako pojavlja kot vživljajoč se v kvalitete. Zaznava povezana z barvo, prepoznavanje njenih *quale* je intencionalno; ne sestoji se iz sebe tako kot stvar, temveč se razteza ven in pomeni prek sebe same. Z drugimi besedami, je izmenjava med subjektom zaznave in čutnim objektom v procesu popolne konfiguracije. V tej perspektivi obravnavamo sinestetično izkustvo, pri katerem ni nobenega razloga več za dokazovanje, da vizualne kvalije omogočajo vid, zvočne kvalije pa sluh. Kajti v skladu z Merleau-Pontyjevo analizo telo in čuti med seboj komunicirajo in se odpirajo strukturi stvari. Kvalitete, podatki in čuti komunicirajo drug z drugim. Oblika predmeta nagovarja vse čute, ne samo pogled, in telo obravnavano kot sistem, je tisto, ki kaže tesno povezavo med sinestezijo in gibanjem. Na tej osnovi niti besede niti dejanja, ki se nanašajo na telesnost, niso zajeta »pod idealen pomen«, temveč se beseda izmenjuje s kretnjo in kretnja z besedo, v komunikaciji skozi telo, ki se dejansko razkriva kot sistem ekvivalenc in premestitev med čuti. Sledeč Herderju, Merleau-Ponty nadaljuje s trditvijo, da je človek nenehen obči senzorij, ki se ga dotika zdaj en del, zdaj drugi. Enotnost telesa je tudi enotnost čutov ter enotnost materialnega in kulturnega predmeta. Telo s tem postane »skupno tkivo vseh predmetov« in kot rezultat, orodje za moje razumevanje sveta.

V motrenju estetskega življenja, vedno bolj omejenega na dejavnike medčutnega zaznavanja ter umetnostne evolucije, močno pogojene z vzporednim raziskovanjem (homologije, izmenjave, itn.) – najslavnejše primere prispevajo Skrjabin, Kandinski, Rimski-Korsakov, Klee, Boulez in Veronesi – se pojavi potreba po primerjalni estetiki. Z drugimi besedami po estetiki, ki si prizadeva predvsem proučevati te pogoje sodobne čutnosti in tako obnavlja projekt in teoretična prizadevanja Etienna Souriauja.⁹ Toda naloge primerjalne estetike se ne da skrčiti na analizo 20. stoletja, ker je mogoče sečišča in sinestezije, kot rečeno, opazovati retrospektivno in historično na eksperimentalni ravni analogije, alegorije, simbola in metafore, z izbiro in osvetljevanjem postopkov, materialov in vidikov kompozicije.

Etienne Souriau si je primerjalno estetiko zamislil kot pozitivno znanstveno proučevanje, utemeljeno na strogem jeziku tega, kar je skupno

⁹ E. Souriau, *La correspondance des arts. Elements d'esthétique comparée*, Flammarion, Paris 1947.

različnim umetnostim, analizo strukturne prispodobе, vključujoč raziskavo primerjave med tehničnimi in estetskimi dejavniki. Gre za iskanje podobnosti in razlik med deli, ki pripadajo različnim področjem izraza. Njen cilj je natančna in globoka analiza mehanizmom premestitve iz ene umetnosti v drugo. Namen je določitev primernosti in legitimnosti »izposojenih« jezikov (kaj na primer pomeni, če govorimo o sliki z izrazi simfonije v belem ali modrem duru). To vodi v fenomenološko raziskovanje, ki premakne našo pozornost z materialne ravni na tematsko in kompozicijsko raven navdiha, z morfološke na algoritmično. Za Souriauja vendarle obstaja absolutni moment, ki se razkriva v najvišji združujoči manifestaciji umetnosti, skozi nerazumljivost umetniškega dela. Slednje ga je odvrnilo od proučevanja dinamične sile radikalnih avantgardnih gibanj. Souriau ni upošteval poetike provokacije, negativnega, »estetskega izničenja«, ki so, nasprotno, popolnoma povezane z razvojnimi procesi novih reprodukcijskih tehnik, kot je pojasnil Benjamin. Poleg tega njegova delitev umetnosti na »prezentirajoče« (npr. literatura kot čista prozodija, arabeska soglasnikov in samoglasnikov) ter »reprezentirajoče« (literatura kot opis, reprodukcija stanj, stvari, situacij) ne odgovarja na potrebe našega časa in je ni mogoče podpreti z zgodovinskimi raziskovanjem.

Znotraj okvira te vrste primerjalne estetike ne smemo pozabiti dela Munroja¹⁰, ki nam je zapustil široko vizijo umetnostne raznolikosti. Razprava o značaju (s kritiko naperjeno proti prioriteti čutnih »kvalij«), različnih pomenih umetnosti in njeni dvoumnosti, umetniških žanrih, odnosu med umetnostjo in umetnostmi, filozofskih klasifikacijah, materialih, izraznih sredstvih, tehnikah, naravi estetskih oblik, prostorski, časovni in vzročni organizaciji, kombinacijah, tipologijah in stilih predstavlja temeljne točke sistematične interpretacije, ki lahko, kot je avtor sam napovedal, oblikuje le nejasne, začasne hipoteze, ki se morajo spreminjati, integrirati in posodabljati skladno z načinom kreativnih in receptivnih ravni.

V luči teh premišljevanj, ki prinašajo v ospredje sinestezijo, na kratko obravnavajmo nekatere vidike barvnega sluha. Lévi-Strauss¹¹ je v analizi znanih *Voyelles* dokazoval, da Rimbaud postavlja nekatere analogije med razlikami. Napačno bi bilo gledati vsak samoglasnik posebej v povezavi z barvo. V njegovi interpretaciji niso neposredne zaznave čutnih skladnosti tiste, ki odstirajo arhitekturo soneta, temveč to zgradbo kaže odnos, ki ga intelekt (*entendement*) nezavedno vzpostavlja med njimi. S historičnega in problematskega gledišča o razmerju zvoka in barve citira Rousseaujev *Essai sur l'origine des langues*, kjer ta predlagana homologijo med nasprotjema

¹⁰ T. Munro, *The Arts and their Interrelations*, Liberal Arts Press, New York 1951.

¹¹ C. Lévi-Strauss, nav. delo, str. 125-137.

melodija-harmonija in vzorec-barva. V svojem komentarju Lévi-Strauss ponavlja, da lahko tako barve kot zvoki obstajajo neodvisno, na osnovi števila nihajev ter v skladu z nekim redom čistih vtisov. To dovoljuje, da tako slikarstvo kot glasba dopuščata obe strani in odnos med njima. Rousseau in Diderot sta naredila korak dalje od Batteauxa, ki si je, vezan na pojem imitacije, zamislil, a podcenil abstraktno umetnost, ker je bil prepričan, da predstavlja le medigro barvnih pack, čisti užitek za oko, vendar je nesposobna, da bi pritegnila duha.

Kompozitivna estetika kot polje primerjav med kulturami

Ponovno prebiranje omenjenih teorij iz sredine stoletja iz pragmatične in fenomenološke perspektive (Souriau in Munro) nas napeljuje k refleksiji posodobljenih ocen teh »ureditev« v luči heterogenosti, mnogoterosti, raznolikosti, spremenljivosti in sistematičnosti. Tem smernicam lahko dodamo ikonološke študije, povezane s funkcijo petih čutov, ali tiste, ki jih je izvajal McLuhan na različnih medijih. Toda analiza estetskih kategorij vodi do drugačnega primerjalnega pristopa, če postavimo študijo [koncepta] *iki*, ki jo je napravil Kuki Shuko, v odnos z našim konceptom ljubkosti; če pogledamo primerjavo med indijsko umetnostjo ter srednjeveško umetnostjo Zahoda, ali med krščansko umetnostjo in umetnostjo Vzhoda, ki jo je izdelal Ananda K. Coomaraswami¹²; če pogledamo združitev estetskega in svetega pomena umetnosti, ki jo je izpeljala Grazia Marchianò tako, da je črpala iz hinduistične, kitajske in japonske tradicije, začenši z *Sutra of the Lotus*; če upoštevamo odkritje analogije med aristotelovsko teorijo katarze in terapevtsko funkcijo drame pri Bharati in njegovih naslednikih¹³; če se ozremo na primerjavo med Psevdo Longinom ter Anandavardhanom glede vzvišenega in raziskave drugih pomembnih konceptov kot so literarna imaginacija, posnemanje ter stil¹⁴. Na tehnični ravni je mogoče ponuditi nadaljnje uporabne poteze, če preusmerimo našo pozornost na jedrnatost in zgoščenost poetične sestave, na ornament in na prekrivanje brez kakršnega koli ločevanja dveh ravni primerjave.

V tem drugem modelu najdemo delo Kanti Chandra Pandeya¹⁵. Z velikim teoretičnim in historičnim naporom v stalni in natančni primerjavi

¹² A. Coomaraswamy, *The Transformation of Nature in Art*, Dover Books; New York 1934.

¹³ P. J. Chaudhury, »Chatarsis in the Light of Indian Aesthetics«, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XV, 2, 1956; R. Mukherji, *Comparative Aesthetics: Indian and Western*, SPB, Calcutta 1992, str. 29-58.

¹⁴ A. Chaudhary, *Comparative Aesthetics: East and West*, Eastern Book Linkers, Delhi 1991.

¹⁵ K. C. Pandey, *Comparative Aesthetics*, 2. zv, Vanarasi, Banares 1957.

med indijsko tradicijo in našo lastno pazljivo proučuje niz temeljnih in pomešanih motivov: teorijo imitacije, imaginacijo, katarzo, nastanek občutkov in čustev, umetnost kot dejavnost in delo, preoblikovanje naravnih pojavov v mitološke pojave, kontemplacijo, iluzijo, idealizacijo, simbolizem, klasifikacijo umetnosti, verjetnost, konkretizacijo, invencijo, senzibilnost, svetost, prednost poezije in drame. Smer, ki jo je načrtoval, predstavlja smer ubranosti in primerjav, razvitih okrog tematskih vprašanj, ne časovnih osi. Tako najdemo, drugo ob drugi, ideje Aristotela, Descartesa, Leibniza, Kanta, Hegla, Schopenhauerja, Croceja, Bharate, Anande Vardhane, Abhinavagupte, Bhatta Naygake, Prattibhe in Mammate. Zraven so tudi njegova proučevanja posameznih umetnosti: v arhitekturi najde Pandey podobnosti med pravili Vitruvija in Manasare. Tako kot pri nekaterih že omenjenih načelih estetike, se invencija v platonističnem smislu božanske inspiracije primerja z močjo Sarasvatija ter v racionalističnem in klasicističnem smislu (Boileau) z Rasa-o (v Bharati in Dhananjayi); v primeru vzvišenega je zapažena povezava med Vzvišenim in Adbhutaraso. Kar zadeva vzvišeno v arhitekturi, se izkaže za zanimivo Pandeyeva analiza strahu pred veličastnostjo: ne gre za vprašanje »očarljivega terorja«, temveč »osuplosti«. Ravno tako je pomembna razprava o čakrah in glasbi, ter o osredotočenju uma na glasbo v želji po osvoboditvi. Slednja ugotovitev nas vodi nazaj k čutnim skladnostim, s katerimi smo začeli.

Sredi šestdesetih se je Munro¹⁶ lotil prav tega vidika primerjave in se vprašal, katere estetske vrednosti zahodne kulture bi bilo mogoče zaslediti v kulturi vzhoda. Ena izmed vrednot je mistični simbolizem v umetnosti, pri čemer je poudaril, da na zahodu prevladuje naturalistični vidik. Druga vrednost leži v vzpenjanju in vzporednem razvoju umetnosti ter pod njimi ležečih teorij, ki popolnoma potrjujejo veljavnost poetike in umetniške prakse. Tretja vrednost, sposobna postaviti naše estetske teorije pod vprašaj, izhaja iz primerjave med različnimi tradicijami. Ne glede na posebnosti indijske, kitajske in japonske estetike, osrednji problem te mreže primerjav ni določen z mističnimi in transcendentnimi vrednotami *per se*, temveč z dejstvom, da so te vrednosti neposredno vključene v umetniške prakse.

Leta 1975 se Deutsch¹⁷ vrne k tem temam, in se vpraša, kako bi bilo lahko Brueglovo delo klasificirano glede na vzhodni okvir estetskih vrednosti. Na to vprašanje poskuša odgovoriti tako, da začne pri kanonih Ching Haa, krajinskega slikarja iz desetega stoletja, po katerem obstajajo štirje načini, kako biti slikar. Toda dejansko vprašanje je: kaj so bistvena orodja za interpretacijo in ovrednotenje umetniškega dela, ki ne pripada naši

¹⁶ T. Munro, *Oriental Aesthetics*, The Press of Western Reserve, Cleveland, Ohio 1965.

¹⁷ E. Deutsch, *Studies in Comparative Aesthetics*, Hawaii U. P. Honolulu 1975, str. 39-74.

kulturi? Kako je mogoče preseči občutek zadrege, ki ga pogosto doživljamo pred neznanim delom? In katera so osnovna kognitivna orodja za interpretacijo dela iz druge kulture, če ga ne zaznavamo zgolj kot sliko ali kot čisti estetski in formalni potencial. Deutsch vidi kombinacijo štirih »dimenzij estetske relevance« v umetniškem delu: *Weltanschauung*, kulturno-avtorska estetska nagnjenost, formalni obseg in simbolne vrednosti. Cilj primerjalne estetike je v tem, da nas vodi do bistva narave predmetov, skozi kriterije, nepogojene s kulturnimi vezmi. Estetska nagnjenost je po Deutschu izbira, s pomočjo katere je delo seznanjeno z avtorjem. Istočasno pomaga kritiku organizirati zaznave in sodbe. Medtem ko okus vključuje kvalitativno izbiro znotraj raznolikosti stilov, estetska nagnjenost te stile utemelji. Poznavanje estetskih nagnjenosti dane kulture je bistveno za razumevanje umetnosti: nagnjenost za poudarek in simbolno v indijski umetnosti ali nedefiniranost tragičnega v kitajski umetnosti, če omenimo le nekaj primerov. Tako na vzhodu kot na zahodu je forma dela njegov *Gestalt*, organsko strukturirana celota. Forma dela prezentira sebe, ne reprezentira. Kar se tiče bistvenih simbolnih vrednosti, ko je delo dojeto v najvišji stopnji svoje intenzivnosti, združujoč pomen in vrednost, je mogoče reči, da je doseglo »četrto dimenzijo estetske relevance«. Umetnik bo tako ustvaril »izžarevajočo« formo, bistven simbolizem, združujoč intencionalnost, tehnike in vrednosti.

Nedavno je Deutsch¹⁸ zastavil problem estetske primerjave z ugotavljanjem, kako študij glavnih estetskih principov in najpomembnejših umetniških izrazov nudi priložnost za razumevanje osnovnih razlik, ki se nanašajo na koncept umetniške ustvarjalnosti, umetniško delo, pričakovanja udeleženca-opazovalca, odnos med umetnostjo, moralo, religijo in specifičnimi kulturnimi funkcijami estetske zavesti. Te razlike, ki ob primerjavi iz različnih ohranitvenih točk, zadevajo tudi posnemanje, čustvenost, razosebljenje in sodelovanje, lahko pospešijo produktivne izmenjave in skupnosti, spreminjajoč začetne predpostavke. Razumevanje kultur, ki se razlikujejo od naše, se ne osredotoča le na značilne lastnosti drugih tradicij, temveč prispeva tudi k obogatitvi in izboljšanim estetskim možnostim v splošnem. Ta oblika primerjalnega pristopa spodbuja proces, pri katerem gre za prisvajanje pisanih in plodnih potez drugih kultur, zavedno ali nezavedno, s tem pa postanejo integralni del lastnega kulturnega ozadja. Pri tem početju se rušijo ideološke pregrade, najsi izvirajo iz evropocentričnega odnosa ali površne eksotične radovednosti. Potemtakem

¹⁸ E. Deutsch, *Estetica comparata*, v: Grazia Marchianò, *Il paesaggio dell'estetica. Teoria e percorsi*, Trauben, Torino 1997, str. 11-22.

je mogoče koncepte japonske estetike (yūgen, aware, sabi, itn.) ali tiste iz indijske estetike (rasa, sahrdaya, itn.) razumeti in asimilirati.

Iz primerjalnih modelov¹⁹, prikazanih tukaj v glavnih potezah, sledi nujna potreba po integraciji. Dva modela, prvi medumetnostni, drugi medkulturni, od Souriauja do Pandeyja, ne moreta biti ali ostati ločena. Predmet njune analize je isti: estetsko življenje človeka, od katerega izvirajo različne vrste paralelizmov in primerjav. Ta preplet navsezadnje poudarjajo in navdihujejo naraščajoči stiki med narodi, revolucija komunikacijskih sredstev. Industrijska struktura dežel kot sta Kitajska in Indija pričinja doživljati globoke spremembe, ki bodo nujno vplivale na estetsko polje. Kar zadeva sodobno umetnost je v zadnjih letih izmenjava tehnik, idej in drž med japonskimi, kitajskimi, indijskimi, evropskimi in severnoameriškimi umetniki začela poganjati korenine. Ne gre samo za zmedeno obliko radovednosti, ki se je pojavila ob spodbudi sedanjosti, temveč za pristen interes in iskanje vzajemnosti. Primerjalna estetika mora prevzeti nalogo opazovanja, vedenja, varovanja in podpiranja estetske civilizacije z njenimi različnimi ravni zgodovinskega razvoja, ob prisvajanju novih orodij in ne da bi izgubila pogled na inovacijo in tradicijo.

Prevedel Ernest Ženko

¹⁹ Med različnimi študijami o tej tematiki tudi:

R. K. Sen, *A Brief Study of Greek and Indian Poetics and Aesthetics*, Sen, Roy and Co. Ltd., Calcutta 1954.

D. Charles, »Sur quelques problèmes d'esthétique comparée aujourd'hui«, v: *Le grandi correnti dell'estetica novecentesca*, ur. Grazia Marchianò, Guerini, Milano 1991.

A. C. Sukla, »Imitation in Greek and Indian Aesthetics«, v: *Le grandi correnti dell'estetica novecentesca*, ur. Grazia Marchianò, Guerini, Milano 1991.

La Rinascenza orientale nel pensiero europeo. Pionieri lungo tre secoli, ur. Grazia Marchianò, Istituto Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 1996.

Humanisms Facing Each Other, ur. Grazia Marchianò, III. Kyoto-Siena Symposium (poročila), julij 1995, Cadmo, Siena 1996.

East and West, ur. Grazia Marchianò, Istituto Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 1997.

